Nr. 1. Dnia 1-go stycznia 1927 r. Rok II.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. WojsK. pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	.. 1.00 zł.
kwartalnie	.. 3 00 „
półrocznie	.. 600 „
rocznie	.. 12.00 „
Cena pojedyńczego egz.	**.. 70 gr.**
Konto P. K. 0. Poznań	**Nr. 208 081**

Założyciel i nacz. redakt.: **Eugenjusz Dawidowicz** zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: **Józef Stanach** zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: **Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.**

Zastępstwo Redakcji: **Warszawa, ul. Chmielna 130 m.7. Nr. tel. 81-86.**

Ceny ogłoszeń:

zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy". :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::

Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

Zawiadamiamy

że z dniem 1 stycznia 1927 r. otworzyliśmy zastępstwo redaKcji „Muzyka Woj* sKowego" w Warszawie, ul. Chmielna 130 m. 7, telefon nr. 81-86, godziny urzędowe codziennie od 15—16 z wyjątkiem dni świątecznych. Prosimy P. T. Prenumeratorów, bawiących w Stolicy, by zechcieli nawiązać z nami osobiste stosunki. Udziela się rad i wskazówek **w sprawach** fachowych, w sprawach „Wiedzy muzycznej", jakoteż w sprawach prenumeraty etc. **Uruchomiamy** zastępstwo narazie tylko w Stolicy — chcemy dać możność każdemu z naszych przyjaciół **osobistego** zetknięcia się z nami; chcemy, by drodzy naszemu sercu Muzycy wojskowi całe swoje zaufanie **nam** oddali, by szczere nasze zamiary poznali i nas za prawdziwych a szczerze bezinteresownych przyjaciół uznali. —

RedaKcja „MuzyKa Wojskowego".

Redakcja „Muzyka Wojskowego" otrzymała następujące pismo, które w Całości podajemy do wiadomości P. T. Czytelników.

Baranowicze, dnia 17. XII. 1926 r.

Szanowny Panie Redaktorze!

Z inicjatywy kapelmistrza 9 Dyonu Artylerji Konnej, jednocześnie prowadzącego orkiestry 78 p. p. i 26 p. ułanów, podporucznika K i e r n o w i c z a Jana urządzonym był koncert orkiestr połączonych trzech wyżej wymienionych oddziałów.

Tendencją kapelmistrza było: dochód osiągnięty z tego koncertu przesłać Redakcji „Muzyka Wojskowego", celem dopomożenia w egzystencji tego jedynego tak niezbędnego pisma fachowego muzyków wojskowych.

Dzięki sumiennej pracy, zrozumieniu celu i dobrych chęci tak kapelmistrza, jak i wszystkich orkiestrantów koncert ten osiągnął kompletne powodzenie w dniu 6. XII. 1926 r.

Jednocześnie z wysłaniem tego listu kapelmistrz pporucznik Kiernowicz Jan wysyła 307 zł.

Niech skromny ten datek zebrany na dalekich Kresach dopomoże do utrwalenia bytu i dalszego pomyślnego rozwoju „Muzyka Wojskowego".

Raczy Pan Redaktor przyjąć wyrazy poważania

Dowódca 9 Sam. Bryg. Kawalerji
Waraksiewicz
pułkownik.

p Dowódca 26 pułku ułanów wielkopolskich
Gieszkowski
pułkownik.

Dowódca 78 pułku piechoty
Okniński
ppułkownik.

Dowódca 9 dyonu artylerji konnej
Wąsowicz
major.

Redakcja „Muzyka Wojskowego" potwierdza odbiór przekazanej kwoty i łączy wyrazy szczerego podziękowania WPanu Porucznikowi Kiernowiczowi i P. P. Orkiestrantom 78 p. p., 26 p. ul. i 9 d. a. k. za poświęcenie i trudy położone około urządzenia koncertu na rzecz „Muzyka Wojskowego", zapewniając, że czyn ten będzie dla nas bodźcem do dalszej wytrwałej pracy nad szybkiem zrealizowaniem wytkniętych celów.

Redakcja „Muzyka Wojskowego".

Od JWPana Por. J. Ciepielowskiego, naczelnego redaktora „Żołnierza Wielkopolskiego" otrzymaliśmy następujące pismo, które podajemy do wiadomości P. T. Czytelników.

JWielmożny Panie Redaktorze!

Nawiązując stosunki redakcyjne z „Muzykiem Wojskowym" czynię to tem chętniej, że przypisuję powyższemu tygodnikowi ważne znaczenie wychowawcze naszych orkiestrantów.

Pismo to jako jedyne w swoim rodzaju już w pierwszych 10-ciu numerach godne zajęło stanowisko wobec najpoważniejszych zagadnień kultury muzycznej w Armji Polskiej. Wstępnym bojem zdobyło ono sobie uznanie krytyki oraz poparcie władz wojskowych. Zasługa to przedewszystkiem założyciela i nacz. red. Eugenjusza Dawidowicza, który nie zawahał się podjąć tak poważnego dzieła w trudnych obecnie warunkach wydawniczych.

Współpraca red. odpow. Józefa Stanacha oraz całego szeregu wybitnych fachowców w dziedzinie muzyki każe przypuszczać, iż „Muzyk Wojskowy" stanie w najbliższej przyszłości w rzędzie najpoważniejszych fachowych tygodników w Polsce.

Proszę przyjąć Panie Redaktorze serdeczne życzenia pomyślnych rezultatów w tej odpowiedzialnej pracy i proszę przyjąć zapewnienie stałego popierania pisma WPana na łamach „Żołnierza Wielkopolskiego".

Z poważaniem

Jerzy Ciepielowski por.

red. „Z. W." i ref. ośw. DOK. VII.

DR. JÓZEF REISS.

Beethoven - apostół wzniosłego idealizmu

W roku bieżącym przypada setna rocznica śmierci Beethovena (zmarł 26 marca 1827 w Wiedniu). Rocznicę tę będzie święcił nietylko świat muzyczny, ale cały świat cywilizowany. Jaką długą i bogatą ewolucję odbyła przez ten czas muzyka! ile nowych zdobyczy technicznych wprowadzono! ile zmian dokonało się w stylu muzycznym! Nie idzie mi o wskazanie dróg tej ewolucji. Nie mam zamiaru omawiać historycznego stanowiska Beethovena, ani pierwiastków jego stylu, ani jego znaczenia dla dalszego rozwoju muzyki.

Zapomnijmy o technicznej stronie muzyki Beethovenowskiej, o jej harmonji, kontrapunkcie, o formach i o mistrzowskiej konstrukcji sonat czy symfonji! Treścią moich wywodów ma być Beethoven — nie jako zagadnienie muzyczne, lecz Beethoven, jako zagadnienie społeczno-etyczne, jako osobistość, jako apostoł najwyższych wartości moralnych.

Czy jednak dzisiaj jest takie zagadnienie dla nas żywotne? Przecież już dla współczesnych sobie był Beethoven niezrozumiały. Pomijam, że jego muzyka wyprzedzała znacznie swoją epokę; pomijam, że tak genjalny kompozytor, jak K. M. Weber po wysłuchaniu VII symfonji Beethovena powiedział: „Beethoven ist reif in's Irrenhaus:" (Beethoven nadaje się do domu obłąkanych). Lecz nietylko jako kompozytora uważano Beethovena za obłąkanego; jego normy życiowe, jego ideologja i wzniosła etyka czyniła z niego dziwaka w oczach współczesnego mu pokolenia! Ono chyba może mieć tylko ironiczny półuśmiech dla idealizmu Beethovenowskiego; dzisiaj, gdy po strasznym pogromie kultury święci triumfy wybujały egoizm, nieuczciwość i wyzysk bezwzględny, dzisiaj; gdy nastąpił zanik ideałów i wszelkich wartości moralnych i upadek etyki społecznej!

Na tle tego właśnie kontrastu między ohydą chwili dzisiejszej, a wzniosłym idealizmem etyki Beethovenowskiej występują tem silniej wychowawcze wartości i szlachetne pierwiastki duszy Beethovenowskiej. I oto staje przed nami Beethoven jako wzór wielkiego charakteru, jako symbol najwznioślejszej etyki, jako tytan niezłomnej woli i heroizmu, jako natchniony apostoł wszechludzkiej miłości i zaparcia się, surowy sędzia obowiązku społecznego.

Tak pojęty Beethoven będzie zagadnieniem zawsze żywotnem. Genjusz Beethovena spełnił nietylko doniosłą rolę w procesie umuzykalnienia całych pokoleń, gdyż jego muzyka stała się podwaliną muzycznej kultury, lecz spełnił rolę przodownika duchowego i wzniósł najwyższe wartości moralne.

Na progu 19 stulecia wystąpił Beethoven, jako zwiastun nowego nastroju. W r. 1800 powstała i poraź pierwszy rozbrzmiała I symfonja. Byłato zapowiedź wielkiej, monumentalnej sztuki, a zarazem jakby płomienna odezwa do ludzkości; tu przemawiał człowiek idei. Było to echo własnych jego walk, zmagań i tęsknot. Stąd w tem dziele nieznana dotąd muzyce retoryka wyrazu. W muzyce Haydna czy Mozarta panuje jeszcze konwersacyjno-towarzyski, dworski ton 18 stulecia. Tu zaś powaga, skupienie, nowy rytm, nowe tętno życia.

Dlaczego tak było? Odpowiedź na to dać może ideologja Beethovena, jego etyczne ideały i tragiczneC osamotnienie życiowe. Każde dalsze dzieło Beethovena jest manifestacją tego ducha, wzloty w sfery nadziemskie; stąd pochodzi, że muzyka Beethovena owiana jest tchnieniem wzniosłości.

* *
*

Indywidualność tak potężna i niezwykła, jak Beethoven, należy nietylko do historji muzyki, lecz do dziejów kultury wogóle: złożyć się na nią musiały zbiorowe siły całych pokoleń i spełnić przygotowawczą pracę, by wydać taką potęgę kulturalną. Osobistość Beethovena zrozumieć można jedynie na tle wielkich idei współczesnej mu epoki; Beethoven wyrósł z generacji wielkich ludzi i z ducha wielkich zdarzeń. Tu występuje plastycznie organiczna jedność prądów duchowych i ruchów w życiu narodów.

Podłożem ideologji Beethovena były hasła „wieku oświecenia*[1], najdosadniej sformułowane w dziełach J. J. Rouseau „Contrat social** i „Discours**, a wprowadzone w czyn przez rewolucję francuską. Republikanin z przekonań, przejęty zasadą „równości i braterstwa** lekceważył formy konwenansu towarzyskiego, żądał niezależności i traktowania społecznego bez różnic klasowych. J. S. Bach podpisywał się w podaniu do króla 0 przyznanie mu tytułu nadwornego kompozytora: „untertänigster Knecht!“

W. A. Mozart musiał znieść czynną zniewagę ze strony swego chlebodawcy arcybiskupa Salcbuiskiego, hr. Colloredo!

Beethoven, obcujący z arystokracją wiedeńską, żądał by go traktowano jako równego sobie. Liczne anegdoty z jego życia stwierdzają, jak wysubtelnione było u niego poczucie osobistej godności.

Republikanin z ducha, a wróg tłumu oceniał należycie rolę wielkich ludzi. „Nasza epoka potrzebuje silnych duchów i wielkich ludzi, którzyby owe podstępne i nędzne łajdactwa w ludzkiej duszy smagali biczem pogardy** — tak mówił i za dewizę postępowania uważał siłę moralną. Zapala go idea czynu. W Napoleonie widział jej spełnienie; tak powstała koncepcja „Eroiki** t. j. III symfonji, w której streszcza się istota ideologji Beethovenowskiej: nastrój heroizmu, idea wolności, patos wielkich namiętności; wszystko to zbliża Beethovena do Fr. Schillera; wspólny im jest tensam idealizm.

* *
*

Życie Beethovena było jednym wspaniałym aktem heroizmu, zwycięstwa woli nad negacją. W 30 roku życia traci Beethoven słuch; zniknęła nadzieja wyleczenia; ogarnia go stan rozpaczy. Beethoven myśli o samobójstwie: „mit Freuden eil' ich dem Tode entgegen'*!

W sławnym testamencie, pisanym w Heiligenstadt koło Wiednia, panuje iście Werterowski nastrój. Wpływ „Wertera** jest tu niewątpliwy i przebija się nawet w podobnych wyrażeniach i myślach; tensam nastrój melancholji 1 zniechęcenie do życia Te same ponure obrazy i porównania o „zżółkłycb liściach jesieni i uwiędłej nadziei**.

Nietylko ,,Werter“ Goethego wywarł silny wpływ na Beethovena. Wszystkie inne dzieła Goethego budziły jego podziw; z uwielbieniem spoglądał Beethoven na majestatyczny genjusz Goethego. Trafnie też interpretuje Wagner IX symfonję jako poemat, zbliżony nastrojem do „Fausta**. Mimo niewątpliwej analogji między genjuszem Beethovena, a Goethego, jaka jednak między nimi różnica! Wytworny Goethe patrzał na Beethovena jak na „nieokiełzaną osobistość, opętaną przez demona**. Przyjaciel Goethego, Zelter, wybitny muzyk ówczesny, pisał do niego o Beethovenie: „podziwiam go z lękiem; jego własne dzieła wprawiają go niezawodnie w stan tajemnej grozy!“

Tak! istotnie tajemny lęk — to niezmiernie częste uczucie, jakie wywoływa Beethoven. Lęk przed majestatem wielkości, przed wzniosłością jego ducha! Z pracy Fr. Liszta o Chopinie wiemy, że Beethoven przytłaczał Chopina monumentalną wielkością swojej muzyki; H. Heine wspomina w swoich „Listach z Francji**, że nieraz widywał Chopina na koncertach symfonicznych w Paryżu, jak skulony siedział w ostatnich rzędach, jakby wylękły, słuchając z przerażeniem symfonji Beethovena. O tymsamym lęku mówi również R. Schumann w sprawozdaniu z koncertu, na którym wykonano V symfonję C-moll; jakiś chłopczyk tulił się wówczas do niego wylękły; ta muzyka działała z żywiołową siłą; słuchano jej z nerwami „napiętemi aż do skurczu**.

* *
*

Tensam rys monumentalnej wzniosłości i patosu, który znamionuje muzykę Beethovena, ma także i jego etyka. W duchu Kantowskim rozumiał Beethoven znaczenie obowiązku. Z dzieła „Kanta „Kritik der praktischen Vernunft“ wypisał Beethoven zdanie:

„Postępuj tak, żeby zasada twojej woli mogła zarazem uchodzić za normę powszechnego prawodawstwa**.

Imperatyw kategoryczny Kanta, pojęty jako głos sumienia, jest istotą etyki Beethovenowskiej. Z zachwytem powtarza Beethoven słowa Kanta: „Nad nami niebo zasiane gwiazdami, a w nas prawo m oralne “.

W ideologji Beethovena przebija się również silny wpływ J, G. Herdera, zwłaszcza jego idei wychowawczych. W myśl zasad Herderowskich uważał Beethoven za moralny obowiązek życie dla wychowania i uszlachetnienia pokolenia z zaparciem się samego siebie. Istotnie spełnił ten obowiązek, gdy po śmierci brata objął z woli jego opiekę nad bratankiem; naraziło go to na długotrwały proces z wdową po bracie, która nie chciała oddać chłopca z pod swojej opieki. Gdy przegrał proces w pierwszej instancji, wniósł rekurs do wyższego trybunału; lecz sąd sprawę odrzucił i poddał ją orzeczeniu magistratu wiedeńskiego, motywując to tem, że Beethoven nie pochodził ze szlachty. Zraniony do głębi duszy Beethoven zamiast przedkładać dokumenty, stwierdzające jego szlacheckie pochodzenie, zbolały i złamany doznanym ciosem wskazał ręką głowę i serce, mówiąc: „tutaj — tutaj jest moje szlachectwo**!

Wkońcu przyznano mu opiekę nad bratankiem. Był dla niego najtkliwszym ojcem. Bratanek, licha jednostka odpłacał mu tę miłość niewdzięcznością. Gdy starzejący . się i schorzały Beethoven leżał opuszczony, jak Łazarz, bratanek nietylko nie dbał o niego, lecz nawet nie pokazywał się w domu całymi dniami. Wzruszające są listy, które wysyłał do niego Beethoven:

„O przyjdź wkońcu, nie pozwól dłużej, by moje biedne serce krwawiło! nie zadawaj bólu! i tak już wnet nadejdzie koniec!**

I rzeczywiście szedł Beethoven/ w ramiona śmierci; szedł nieustraszony, z tą pełną wiarą, że z nieugiętą energją, niezłomną wolą i dumą wyniosłą spełnił obowiązek życia.

* * *

(C. d. n.)

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Problemy muzyczne

(Ciąg dalszy.)

Y.

Nastrój w muzyce.

W krótkim czasie przeszliśmy bardzo wielką dziedzinę i mogliśmy przy tej sposobności oczywiście wspomnieć i pobieżnie omówić tylko zjawiska najgłówniejsze. Niebyłoby jednak na miejscu zakończyć nie poruszywszy jeszcze jednego bardzo ważnego czynnika, który odgrywa ważną i znaczną rolę przy słyszeniu muzyki i nie zawsze pojmuje się i odczuwa się go dobrze. Mam na myśli nastrój t. j. powagę i humor w muzyce. Ażeby o tem mówić, musimy sobie wpierw jasno uświadomić zdolności wyrażania i możliwości charakteryzowania, które posiada sztuka nasza. Koniecznem okazuje się przy tem niezważanie na muzykę wokalną, gdyż w niej, jakieśmy już wpierw byli zaznaczyli, słowa przepisują naszemu odczuwaniu i zrozumieniu niedwuznaczną drogę.

Wszystkim jest znanem, a więc nie potrzeba tego udowadniać, że wrażenie wywarte przez tekst humorystyczny, wesoły, da się spotęgować w bardzo wysokim nawet stopniu przez współudział muzyki, t. zn. przez skomponowanie go. Również to jest powszechnie wiadomem, że są w muzyce pewne zewnętrzne zjawiska, które posiadają mniej lub więcej wesoły lub smutny charakter. Całkiem na przykład jasnem jest, że słysząc utwór muzyczny w szybkiem tempie, w tonacji durowej, może jeszcze z ostrymi rytmami i akcentami, nikt z nas nie odniesie wrażenia marsza żałobnego. Z drugiej zaś strony nikomu nie wpadnie na myśl, słysząc muzykę w niskich, głębokich pozycjach, w tonacji molowej, w powolnem tempie, pełną całych i półnut, że ma to oznaczać wybuch uczuć radości. Ale w podanych granicach, a zmieścić w nich można przeważną część utworów muzycznych, istnieją przejścia, przy których wcale łatwemby nie było ustalić, co ta muzyka ma czy chce wyrazić ponad zwykłą miarę zasadniczego nastroju. Edward Hanslick (1825—1904), krytyk i esteta wiedeński, wykazał to w swej bardzo zwalczanej, ale zasługującej na dokładne przeczytanie, książce „O pięknie muzycznem". Otóż wykazał on na sławnej arji zGlucka (1714—1787) opery „Orfeusz[11]: „Che faro senza Euridice“, że tekst do tej muzyki mógłby zarówno brzmieć „ach znalazłem ją“ jak i zarówno „ach straciłem ją“. Muzyka odpowiada bowiem obydwu tekstom i ich wręcz przeciwnym nastrojom. Jest to zarazem najdobitniejszy dowód na to, że muzyka nie zawsze uwydatnia tekst. Ale również często teksty osłabiają w niektórych warunkach działanie muzyki.

Badając zagadnienie nasze dalej po tej samej wytycznej, dojdziemy do wyniku, że muzyka sama przez się nie jest w stanie wyrazić więcej jak nastroje i te tylko w głównych zarysach. Nie może więc ona opisywać, to jest w pewnem znaczeniu zastąpić słowa. Że tak faktycznie jest najdobitniej udowadnia istnienie pewnej specjalnej gałęzi twórczości muzycznej, którą zwyczajnie nazywamy muzyką programową. Są ludzie, którzy namiętnie zwalczają całą tę twórczość muzyczną; mianowicie tę grupę kompozycji, dla których zrozumienia kompozytor dodał objaśnienia literackie we formie napisów lub nawet dłuższych komentarzy. Nie wdajemy się dalej w uzasadnienie tego stanowiska ich; stwierdzamy tylko, że od czasów Kuhnau'a (1660—1722) po dzień dzisiejszy dzieła takie pisano. Posiadamy dzieła programowe największych mistrzów, przyczem wspomnę tylko Beethovena symfonję pastoralną. Ale zarazem musimy .zrozumieć przeciwników muzyki programowej. Leży bowiem w niej pewne rozdwojenie; mianowicie zamknięta w sobie sztuka muzyczna chwyta się, by umożliwić lub tylko ułatwić zrozumienie obcych niemuzycznych środków (dodanego objaśnienia słownego). W wspomnianem dziele Beethovena jest to objaśnienie prawie, że niepotrzebne, gdyż śpiew rozmaitych ptaków jest nietylko zaznaczony, ale zarazem dokładnie naśladowany. Podobnie rzecz się ma u R. Straussa (ur. 1864) gdy w „Don Kiszocie[11] słyszymy w orkiestrze stado baranów. Co prawda w większości innych dzieł dodany program jest dla zrozumienia nieodzownym i tu tkwi powód, że słusznie ceni się programową muzykę w całości o wiele niżej od muzyki absolutnej, to jest takiej, która działa sama przez się, nie obowiązując nas do przedstawiania sobie przy każdym tonie lub każdym takcie czegoś konkretnego.

Wróćmy znów do przykładów: co Mozarta symfonja g-moll lub niedokończona Schuberta (1797—1828), eroica Beethovena lub któraś ze symfonji Brucknera (1824—1896) wyraża, czy wogóle chce coś ściśle określonego powiedzieć, nie wiemy. Albo przyjmijmy, że w rzeczonej symfonji pastoralnej brak programowych napisów przy pojedyńczych częściach, to mimo to odczulibyśmy głęboką, niezamąconą radość słysząc dzieło to. A właśnie to jest decydującem. Bo gdyby kompozytor starał się zamierzoną treść swego dzieła, ściślej słowami wyjaśnioną, oddać zewnętrznymi środkami, t. zn. odmalować pewnymi dźwiękami, rytmami itp. i gdyby mu się to nawet udało, a natomiast nie udałoby mu się równocześnie stworzyć muzyki wartościowej, która sama przez się, niezależnie od programu nie trafiałaby do duszy słuchacza, to nie pomoże cała ta nawet najbardziej rafinowana sztuka charakteryzowania, — dzieło to będzie bezwartościowem. Bo ostatecznie rozchodzi się głównie o to, by tony, które słyszymy znalazły oddźwięk w naszej duszy. Program bez względu na jego konieczność, będzie zawsze miał znaczenie drugorzędne.

Mając to na uwadze, możemy z łatwością konsekwentnie wywnioskować, że muzyka absolutna, t. zn. bezprogramowa, instrumentalna, może z łatwością bardzo dobrze oddać humor, jak zresztą i każdy inny nastrój, nie może zaś odzwierciedlić pomysłów humorystycznych pochodzenia intelektualnego lub literackiego.

Niema w muzyce mistrza, u któregoby humor nie odgrywał wybitniejszej roli. By jasno stwier-

dzić, co to jest humor w muzyce i nie tracić czasu nad definicją tego pojęcia, podani kilka klasycznych przykładów na to, jakie efekta humorystyczne można wywołać tonami. Proszę pomyśleć np. o sławnem uderzeniu w bęben w symfonji G-dur Haydna (1732—1809), która ma nazwę swą właśnie od tego wesołego pomysłu, lub 0 uporczywie wpadającym bębnie w scherzu dziewiątej symfonji Beethovena, o solu fagotowem w ostatniej części czwartej symfonji tegoż kompozytora i t. d.

Jeżeli się rozchodzi o podmalowanie i charakteryzowanie tekstów do śpiewu, granice na wszystkie strony są otwarte, jak już o tem wspomniałem.

Rzućmy okiem wstecz. Jaki odstęp olbrzymi między zwykłym tonem a doskonałem dziełem muzycznem, co za pełnia i bogactwo form, dźwięków i zjawisk wogóle! Co za różnorodność w osądzeniu muzyki poważnej i lekkiej, starej 1 nowej! A to- nie tylko u laików, lecz jeszcze więcej u fachowców. Kto tu jeszcze wątpić może, iż słyszenie muzyki, tj. słyszenie po za pierwsze podrażnienie słuchowo-dźwiękowe, jest nadzwyczaj skomplikowaną i żmudną pracą, a w niektórych okolicznościach sprawą bardzo odpowiedzialną.

Możemy z całą pewnością twierdzić, że słyszenie muzyki, jak każde inne używanie sztuki, jest w najgłówniejszej swej części, sprawą wrodzonego uzdolnienia. Przyznamy też bez ogródek, że znajomość, a nawet opanowanie rzemiosła muzycznego, szczególnie form i innych możliwości wyrażania się w muzyce, pomagają.w słyszeniu, ale tylko u tych, którym jak Beethoven powiada muzyka wykrzesa ogień w duszy. Udawanie, jak się je dzisiaj niestety często spotyka, udawanie zachwytu dla utworów muzycznych, nawet tak skomplikowanych, że sprawiają fachowcom trudności, jest oczywiście tylko śmiesznem.

Mile widzianym w sztuce jest każdy, który ją kocha. A ci powinni pracować i słuchać, z zamiarem i celem coraz dokładniejszego poznania najpiękniejszych i najlepszych arcydzieł, by dojść do przeżycia wewnętrznej radości nad tem, co po za wszelkie granice i różnice jednoczy ludzi i stanowi ich wartość.

FAUSTYN KULCZYCKI.

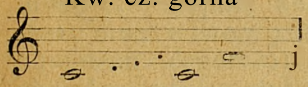
O nauczaniu solfeżu in orkiestrach laojs&cisych

(Ciąg dalszy).

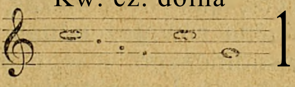
W dalszym ciągu postępując djatonicznie o jeden stopień do góry czy na dół od podstawowych tonów otrzymamy interwal **kwarty** czystej.

n. p.

Kw. cz. górna



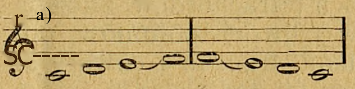
Kw. cz. dolna

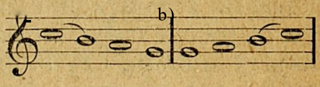


Wiemy już o tem, że w kierunku dolnym pomiędzy do-si leży półton, musimy teraz również zapamiętać, że w kierunku górnym taki, sam półton leży pomiędzy nutami mi-fa (na stopniu III), analizując obie te kwarty (górną i dólną) łatwo się przekonamy, że każda z tych kwart zawiera (mieści) w sobie dwa i pół tonu, dla przykładu możemy sprawdzić: do góry od podstawowego „do[1]** do ,,re“ mamy jeden cały ton, od ,,re“ do „mi“ drugi, cały ton, a od „mi“ do „fa“ półton, razem odległość czy interwal kwarty czystej zawiera dwa i pół tonu. Taką samą będziemy mieli sumę tonów i w kwarcie czystej dolnej, ód podstawowego „do-" do „si“ półton, od „si“ do „la“ jeden cały ton, od „la“ do „sol" drugi, caiy ton, razem dwa i pół tonu.

Od tego miejsca, to znaczy, po dojściu do kwart radziłbym posługiwać się podręcznikiem tegoż samego autora (Stanisława Kazury) p. t. „Nowe Solfeggio", oparte na tetrachordach, jakkolwiek w uprzednio podanym przezemnie podręczniku zawarte są ćwiczenia na wszystkie odległości, to jednakże wolałbym używać „Nowego Solfeggia, choć by z tego względu, że ćwiczenia w nim są łatwiejsze i w różnych tonacjach, oraz piosenki z tekstem; zaś pierwszy jest utrzymany w tonacji Do (c); Jednakże należy korzystać nadal z podręcznika pierwszego gdyż w nim są zawarte bardzo pożyteczne ćwiczenia Solfeżjów w różnego rodzaju rytmach.

Jeżeli po przerobieniu odpowiedniej ilości ćwiczeń solfeżjowych na kwartę czystą prześpiewamy ten szereg tonów, przez który doszliśmy do kwarty w obu tych kierunkach, to zauważymy, że takie uszeregowanie tonów stanowi już pewną całość (melodję), przekonamy się o tem na poniższych przykładach:





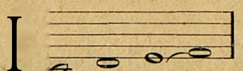
Po prześpiewaniu obu tych przykładów usłyszeliśmy, że przykłady te są do siebie podobne, przedewszystkiem zwróćmy uwagę na układ półtonów, w pierwszej połowie przykładu a) półton leży pomiędzy trzecią i czwartą nutą (mi-fa) oznaczony w przykładzie łukiem, jeżeli teraz porównamy drugą połowę przykładu b), biorąc za pierwszy — podstawowy ton sol[1], to przekonamy się, że półton si-do również.leży pomiędzy trzecią i czwartą nutą, czyli, że widzimy z tego, że pierwsza połowa przykładu a) jest podobna do drugiej połowy przykładu b), to samo będziemy mieli, jeżeli porównamy pierwszą połowę przykładu b) z drugą połową przykładu a), tu również półtony leżą na tych samych miejscach, w przykładzie b) pomiędzy pierwszą i drugą nutą (do-si), w przykładzie a) również pomiędzy pierwszą i drugą nutą (fa-mi), tu również musimy brać za pierwszy ton podstawowy fa[1], jak w przykładzie b) wzięliśmy sol[1].

Takie uszeregowanie czterech nut z półtonami pomiędzy trzecią i czwartą nutą, czy stopniem; w kierunku górnym, czy też pomiędzy pierwszą

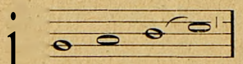
i drugą nutą w kierunku dolnym, nazywamy z greckiego **tetrachordem** (czworostrój).

Aby przyswoić i utrwalić w pamięci budowę tetrachordu, koniecznem jest solfeżowanie z pamięci tetrachordów w obu kierunkach, biorąc za podstawowy ton jeden z opracowanych tonów, solmizując tetrachord z pamięci, uczeń musi pamiętać pomiędzy któremi nutami leży półton i wówczas wyczuje on w którym miejscu ma być w prowadzony znak chromatyczny (krzyżyk czy bemol). Dla przykładu zbudujmy tetrachord od tonu ,,re" do góry re, mi, fa, sol, pamiętając, że półton leży pomiędzy trzecią i czwartą nutą, musimy ,,fa" podwyższyć o pół tonu dodając krzyżyk przy nucie ,.fa", wówczas otrzymamy nowy tetrachord. Przy solmizowaniu nut ze znakami chromatycznymi nazwy nut się nie zmieniają, n. p. fis nie solmizuje się *„fa" z krzyżykiem lecz „fa", a dla kontroli uczącego, jak w tym wypadku solmizuje nie czyste „fa" lecz z krzyżykiem (fis), uczeń przy śpiewaniu nut z krzyżykami pokazuje lewą rękę, zaś jeżeli przypada nuta z bemolem pokazuje wskazujący palec lewej ręki. »

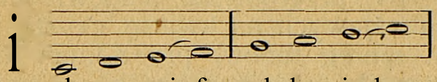
Znając budowę tetrachordów oraz po skonstatowaniu, jak w przykładach a) i b), że tetrachordy są do siebie podobne, bierzemy z przykładu a) pierwszą połowę



i połączymy ją z drugą połową przykładu b)



i przez połączenie tych dwóch tetrachordów otrzymamy gamę w kierunku górnym

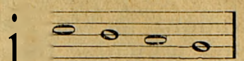


do, re, mi, fa, sol, la, si, do

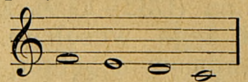
Łatwo będziemy mogli ją zaśpiewać, gdyż układ półtonów jest już nam znany ze śpiewania tetrachordów, jak widzimy z powyższego, gama powstała z połączenia dwóch tetrachordów, złożona jest z pięciu całych tonów i dwóch półtonów, pomiędzy nutami, czy stopniami, trzecim i czwartym (mi-fa) a siódmym i ósmym (si-do).

Gama od jakiego tonu się zaczyna od tego tonu przybiera nazwę, ton ten nazywa się **toniką,** gama z półtonami w sposób podobny ułożonemi nazywa się gamą **majorową** czyli **durową.** Powyższa gama zaczyna się od nuty do (c) i nosi nazwę gamy Do-major czyli C-dur.

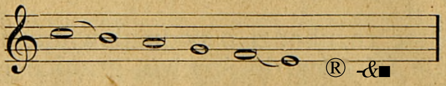
Następnie przez połączenie pierwszej połowy z przykładem b)



z drugą połową z przykładem a)



otrzymamy analogiczną gamę (C-dur) w kierunku dolnym.



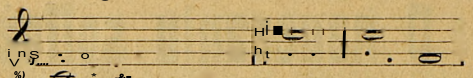
do, si, la, sol, fa, mi, re, do

Solmizowanie gamy C-dur w obu kierunkach i utrwalenie w pamięci jej trybu, ułatwi nam w odszukiwaniu pozostałych odległości, jak djatonicznych tak też i chromatycznych, oraz rozwój gam majorowych, które są do siebie podobne jak i tetrachordy, wszystkie gamy majorowe mają półtony na tych samych miejscach, i całkiem są do siebie podobne, z tą tylko różnicą, że są przetransponowane do innych tonacji.

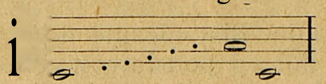
Pozostałe odległości odszukuje i stwierdza się w ten sam sposób jak dotychczas.

Kwinta czysta

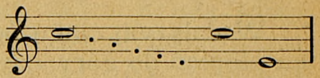
górna dolna



Seksta wielka górna

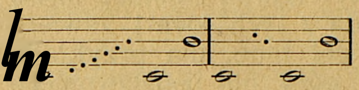


Seksta mała dolna

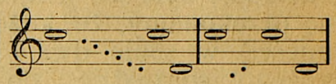


Co się tyczy trafiania septym, to można je od naleźć dwojakim sposobem, pochodem djatonicznym, jak dotychczas, lub też znając już gamę można również odnaleźć przez powtórzenie tonu zasadniczego i jego oktawy (ósmego), następnie postąpić djatonicznie o małą lub wielką sekundę na dół czy do góry, w zależności w jakim kierunku dany interwal mamy trafić.

Septyma wielka górna albo

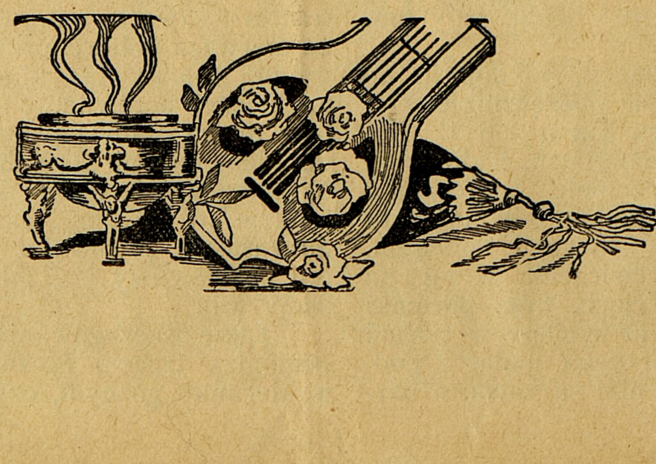


Septyma mała dolna albo



Pozostały interwal oktawę poznaliśmy przy śpiewaniu gamy C-dur.

(C. d. n.)



POR. JERZY CIEPIELOWSKI.

la marginesie Konkursu Orkiestr Wojsk. I). 0. K. VII.

(„Żołnierz Wielkopolski[11]).

Temat, który chcę poruszyć jest aktualny pomimo, że dawno już przebrzmiały echa konkursu orkiestr wojsk. DOK. VII. Ponieważ podobne konkursy mają miejsce co roku w naszem DOK. nie od rzeczy będzie zwrócić uwagę świeżomianowanym kapelmistrzom na kilka szczegółów tyczących powodzenia konkursów samych i rozwoju muzyki wojskowej w ogólności. Jeżeli mimo trudnych warunków DOK. godzi się na urządzenie konkursów, to musi w tem tkwić poważna przyczyna. Wiemy bowiem z doświadczenia, że w każdej dziedzinie a szczególnie na polu muzyki konieczna jest rywalizacja, konieczne współzawodnictwo. Urządzanie konkursów spotykamy najwięcej w pieśni i muzyce. A więc i wśród orkiestr wojskowych praca się potęguje. Naturalnie, że zdobywanie nagród czy pierwszych czy drugich czy miejsc ostatnich nie musi zawsze odpowiadać istotnej wartości zespołów w konkursie udział biorących o tem zdaje sobie sprawę zapewne każdy, kto się tą dziedziną nieco interesuje. Trudno bewiem po. 3-ch utworach odegranych na publicznym koncercie osądzić zupełnie dokładnie komu należy się „palma pierwszeństwa[11]. Na to zwycięstwo zasłużyć czasem można przypadkiem, lub na odwrót przypadkiem można dotychczas posiadane pierwszeństwo utracić. I tak po 2-letnim mistrzowstwie orkiestra 68 pp. w tym roku zdobyła w konkursie miejsce drugie. Poważnych zmian wśród orkiestry samej nie notujemy, kapelmistrz ten sam, skład sądu konkursów również nie zmieniony. Wszelkie dane ku temu, że orkiestra mając dogodniejsze od miejscowych orkiestr warunki pracy przez okres jednego roku rozwijała się, zapominając może, że równocześnie „całą parą[11] przygotowywali się „rywale[11] — orkiestry innych oddziałów. Konkurencja z roku na rok wzrasta i nie powinni o tem kapelmistrze zapominać. Jeżeli więc weźmiemy pod uwagę, że do konkursu stanęły orkiestry dobrze muzycznie przygotowane wówczas należy szukać przyczyny utraty pierwszeństwa u mistrza zeszłorocznego (68 pp.) w czem innem, a więc w wyborze repertuaru jaki obrała sobie na popis swój powyższa orkiestra..

Wiemy, że utwór utworowi nierówny, a jeżeli sąd konkursu posiada w swem obliczeniu rubrykę „trudność utworu[11] to wystarczy, gdy jest rywalizacja na tem tylko polu we wszystkich trzech odegranych utworach — a zwycięstwo po stronie orkiestry o najlepiej dobranym programie, choćby nawet słabiej odegranym od innych orkiestr zapewnione. W ogólnej punktacji trudność utworów programu orkiestr 68 pp. a 57 pp. wynosi 91 punktów na korzyść 57 pp„ 81 na korzyść 68 pp. a więc 57 pp. o 10 punktów więcej. Jest to ilość pokaźna, jeśli się przyjmie pod uwagę, że ogólna różnica punktów decydująca o zwycięstwie orkiestry 57 pp. nad 68 pp. wynosi 75 punktów.

Najsłabiej oceniono pod względem trudności utworu Fantazję z opery „Hrabina[11], następnie „Odgłosy pamiątkowe[11] Noskowskiego — najlepiej Marsz Nr. z rep. ofic. W. P. Dorożyńskiego,

Co się tyczy wykonania, to najlepiej odegrała orkiestra 68 pp. Marsza Dorożyńskiego. Ogólnie celuje w tej orkiestrze ponad wszystkiemi udział w konkursie biorącemi, instrumentacja, dynamika przez co zyskuje pgólnie brzmienie orkiestry. Reasumując więc uwagi dla orkiestry 68 pp. chcę podkreślić znaczenie wyboru programu na konkursy, od wartości którego w pierwszym rzędzie zależy dalsza ocena. Zwłaszcza od orkiestry mistrzowskiej spodziewać się należy, że w trzecim roku zwycięstwa wystąpi z programem, jak na dwuletniego mistrza przystało. W doborze programu grać winna rolę nie tylko trudność poszczególnych utworów, ale też czy wogóle dany utwór nadaje się do konkursowej oceny. W tej zresztą materji wypowiedzą się na łamach naszego pisma wybitni znawcy muzyki i sądzimy, że wpłynie to niewątpliwie na korzyść konkursów -samych, a w szczególności szkolenia orkiestr.

Nie małe trudności do pokonania miał ze swoją zwycięską orkiestrą kplm. por. Vorel. Jedną ? głównych, to brak podoficerów, których posiadał w orkiestrze zaledwie 6-ciu, podczas gdy np. w ork. 68 pp. była ich podwójna ilość. Sam kapelmistrz przez swą dłuższą chorobę nie wiele mógł nad orkiestrą pracować, a jeżeli w końcu powtórzę, że orkiestra w Poznaniu ma ogólnie trudniejsze warunki szkolenia, ze względu na częste jej absorbowanie, to sukces jaki osiągnęła orkiestra 57 pp. w konkursach, spada przedewszystkiem na wysoką wartość kapelmistrza, następnie na poszczególnych członków orkiestry, ich pracowitość i widoczną dyscyplinę. Śmiało można powiedzieć, że wobec tych warunków, to co wydobył por. Vorel ze swojej orkiestry było maximum, co można było osiągnąć. Z uznaniem też należy podkreślić świetnie dobrany program (za wyjątkiem marsza Nr. 6 z repert. ofic. W. P. Lewackiego). Dobór programu przyczynił się może nie tyle do zdobycia przez orkiestrę pierwszeństwa, ile pokonanie orkiestry 68 pp.

Jeżeli poprzednio starałem się zwrócić uwagę, że jednym z głównych warunków powodzenia konkursu jest dobór programu, któremu właśnie 68 pp. zawdzięcza swoje, niepowodzenie, to w obecnych wywodach chcę zwrócić uwagę na osobę kapelmistrza, na tak zwane przez jury „pojęcie kapelmistrza[11]. Ono właśnie wypadło dla por. Vorela najlepiej. W punktach przedstawia się to w liczbie 102, co równa się ocenie b. dobry. Najwyższą sumę jaką można było w ocenach w tym składzie jury otrzymać było 105 pkt. (Kplm. 68 pp. 89 pkt.).

Wadliwa natomiast intonacja orkiestry 57 pp. uwydatniła się niemal we wszystkich utworach i natem polu winien por. Yorel nieco popracować. W ogólnem wykonaniu najlepiej wypadła uwertura Hunjady Laszlo. Z obowiązku sprawozdawcy uważam za konieczne zwrócić na tem miejscu uwagę, którą kieruję pod adresem całej orkiestry, że musi ona dobrze pracować, aby utrzymać zdobyte mistrzowstwo, bowiem orkiestra 68 pp. o ile zwróci uwagę na dobór programu, co dla niej bę-

dzie rzeczą łatwą — to konkurencja stanie się b. trudną, gdyż orkiestra 68 pp. jako całość we wszystkich niemal kierunkach, mimo nieuzyskania pierwszeństwa, góruje wciąż jeszcze nad orkiestrami DOK. VII. A więc do szlachetnej rywalizacji, dla dobra rozwoju orkiestr, stanąć trzeba przez rzetelną pracę. Pozostałyby w końcu do omówienia dwie orkiestry udział w konkursie biorące tj. 29 p. strz. kan. i 7 D. A. K. O orkiestrze 29 p. strz. kan. można wyrazić się jaknajpochlebniej. Przedewszystkiem znać nadzwyczajne wprost postępy jej od czasu konkursu zeszłorocznego. Wiemy skądinąd, że kapelmistrz kpt Ksionek wkłada w orkiestrę cały ogrom swego wysiłku. Za mało jednak wyczuwa się opracowanie granego utworu przez kapelmistrza, który niejednokrotnie zapomina, że im utwór trudniejszy, a w tym wypadku wszystkie były trudne, trzeba partyturę sumienniej przestudjować, inaczej najlepsze chęci i praca techniczna nie osiągną należytych rezultatów. Następnie nie jest winą kapelmistrza, że instrumenty są stare i wymagają koniecznej wymiany. Co do konkursu, to rywalizacja dość trudna dla poziomu tejże orkiestry, ale jeżeli kplrn. zdołał w jednym roku poczynić tak znaczne z orkiestrą postępy, to jest nadzieja, że rok przyszły wyniesie orkiestrę tę z ostatniego miejsca na jedno z wyższych, czego jej szczerze życzymy. W konkursie rywalizowała ona z orkiestrą 7 D. A. K. Młodej tej orkiestrze jako jedynej nieetatowej, a udział w konkursie biorącej, przytem wysoce ambitnej, poświęcę innym razem więcej miejsca.

Dwa konkursy „Warszawskiej Gązety Porannej[14]

z okazji uroczystości Chopinowskich.

Dla upamiętnienia uroczystej chwili odsłonięcia pomnika Chopina, największego twórcy muzycznego polskiego, „Gazeta Warszawska Poranna[11] organizuje dwa konkursy.

Konkurs śpiewaczy
na warunkach następujących:

1) Do konkursu śpiewaczego, bez wtóru (a capela), stawać mogą chóry męskie towarzystw należących do jednego ze związków: Kieleckiego. Małopolskiego, Mazowieckiego, Pomorskiego, Śląskiego, Wielkopolskiego. 2) Minimum uczestników w chórze stanowi 16-tu śpiewaków. 3) W śpiewie na konkursie mogą brać udział tylko członkowie chóru i to należący do zespołu z przed dnia 1 grudnia 1926 r. 4) Z trzech wybranych przez sąd konkursowy utworów, każdy chór obiera sobie pieśń, która najbardziej odpowiadać będzie jego siłom i w ten sposób zadeklaruje, w jakiej kategorji chce uczestniczyć w konkursie. 5) Nagród przewiduje się dla każdej kategorji dwie, więc razem sześć.
6) Zgłoszenia chórów na konkurs przyjmuje Związek Mazowiecki (ul. Sienkiewicza L. 8) do 1 kwietnia 1927 r., przyczem należy wyszczególnić: a) nazwę chóru, siedzibę, ilość uczestników w konkursie i zaświadczenie przynależności do Związku;
b) w jakiej kategorji chór staje do konkursu; c) kto prowadzi chór na konkursie; d) czy i jaka pieśń będzie wykonana dodatkowo (co zresztą nie jest obowiązkowe); e) przesłać lub przekazać 25 zł tytułem wpisowego na konto P. K. O. Nr. 8739.
7) Konkurs odbędzie się w Warszawie w sali Filharmonji w dniach 1, 2 i 3 maja 1927 r.

KonKurs KompozytorsKi
na warunkach następujących:

1) Tekst do utworu zaczerpnięty ma być z poezji polskiej. 2) Utwory mogą być o formie szerszej (np. ballada) zarówno jak i o formie zwykłej pieśni (nie strofkowej). 3) Nagród przeznacza się trzy: .500, 300 i 200 złotych. Niezależnie od tego Rada Naczelna zastrzega sobie możność nabycia utworów wyróżnionych. 4) Praca konkursowa, jak i koperta z nazwiskiem i adresem kompozytora, zaopatrzona godłem, powinna być przesłana do 15 stycznia 1927 roku, jako przesyłka polecona, pod adresem Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych (Sienkiewicza 8), z napisem „Na konkurs[11].

W sprawie egzaminów podoficerskich

Artykuł nasz w tej sprawie umieszczony w ostatnim numerze „Muzyka Wojskowego" wzbudził zainteresowanie nietylko u Czytelników, lecz też u Władz wojskowych. Dziś możemy donieść naszym czytelnikom, że termin egzaminu będzie stanowczo przesunięty na czas dalszy. Egzaminowi podlegają wszyscy podoficerowie orkiestranci i kandydaci na podoficerów.

Po porozumieniu się z p. kapitanem B. Sidorowiczem, referentem muzycznym M. S. Wojsk, donosimy, że podoficerowie orkiestranci i kandydaci na podoficerów **mogą być zwolnieni z egzaminu teoretycznego,** o ile przedłożą trzy świadectwa, wydane przez „Muzyka Wojskowego" na podstawie uzyskania cenzury , **bardzo dobrze"**, za opracowanie zadań „Wiedzy muzycznej".

Wobec tego P. P. Prenumeratorzy, uczący się teorji według naszych wykładów mogą wielkie dla siebie osiągnąć korzyści. Do warunków ogłoszonych w Nr. 11/26 „Muzyka Wojskowego" zmuszeni jesteśmy dodać warunek następujący:

Każdy z Prenumeratorów, który przesyła nam swoje zadania, dołączyć zechce, o ile chce być zwolnionym z egzaminu teoretycznego **zaświadczenie od P. kapelmistrza swojego pułku, że zadanie opracował samodzielnie bez pomocy czyjejkolwiek.**

„Wiedza muzyczna" wychodzić będzie od Nr. 2/27 w znacznie większej objętości, aby w jaknajkrótszym czasie został wyczerpany program przepisany przez M. S. Wojsk.

Świadectwa wysyłać zaczniemy dnia 1. II. 27 wprost na ręce kandydatów prosimy więc o podanie dokładnego adresu przy każdem zadaniu.

Termin nadsyłania zadania pierwszego ubiega nieodwołalnie dnia 15 stycznia 1927.

Następne zadania zostaną ogłoszone: dnia 15 kwietnia 1927 i dnia 15 lipca 1927.

W tych trzech zadaniach zawarty będzie całokształt programu nauki.

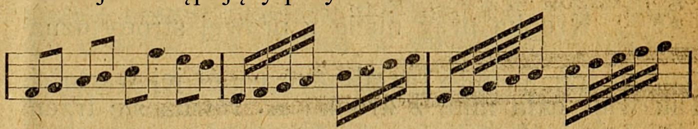
Do pracy więc! Przy trochę dobrej woli pilności i wytrwałości zapewnicie sobie i Waszym najbliższym przyszłość.

WIEDZA MUZYCZNA

L/eRcja dziewiąta.

RytmiKa,

Zanuć sobie piosenkę; „Jak to na wojence ładnie". Nucąc melodję tej pieśni, przekonujesz się, że każdy ton ma pewną długość, jedne z tonów stanowiących melodję tej pieśni śpiewasz dłużej inne krócej, czyli, że każda nuta ma inną wartość. Za jednostkę miary wartości nut przyjmiemy ćwierćnutę. Ćwierćnuty piszemy jako punkt kształtu owalnego z ogonkiem, skierowanym w górę lub w dół: |® J. Czy ogonek ćwierćnuty skierowany jest w górę czy też w dół niema to żadnego wpływu na wartość nuty. Przyjął się tylko zwyczaj, że pisze się ogonki z prawej strony w górę, o ile nuta- leży na 1, 2, 3 linji, na 1, 2 polu lub pod linjami, o ile nuta leży na 4, 5 linji, na 3, 4 polu lub nad linjami, pisze się ogonki z lewej strony w dół. Nuta, która wyraża, że ton ma brzmieć dwa razy tak długo jak ton oznaczony ćwierćnutą — nazywa się półnuta. Pisze się ją jako spłaszczone kółko z ogonkiem, skierowanym w dół lub w górę, z lewej lub z prawej strony: . Jeżeli jakiś ton ma brzmieć dwa razy tak v V v długo, jak ton wyrażony półnutą, a cztery razy tak długo, jak ton wyrażony ćwierćnutą — piszemy wtedy całą nutę. jest to spłaszczone kółko bez ogonka: sa. Są to jednak nuty, któremi oznaczamy tony o krótszym czasie brzmienia niż tony oznaczone ćwierćnutami. Są to: ósemki, szesnastki, trzydziestki dwójki i sześćdziesiątki czwórki. Ósemka różni się od ćwiartki (ćwierćnuty; tem, że ma jedną chorągiewkę: h *. Szesnastka ma dwie chorągiewki: , trzydziestodwójka trzy chorągiewki: fcj |* p g, a sześćdziesiątkaczwórka cztery: fcJ. Jeżeli postępuje po sobie kilka ósemek, szesnastek, trzydziestodwójek lub sześćdziesiątekczwórek łączymy chorągiewki w linijki, jak to wskazuje następujący przykład:



Poznaliśmy więc wartość nut. Przypatrzmy, się uważnie następującej tabelce:

cała nuta

pół nuty

ćwierć nuty

r r r r

ósemki

LLLF

szesnastki

? £1 SB* ST

trzydziestki dwójki

p p p p p p p i t. d. sześćdziesiątki czwórki.

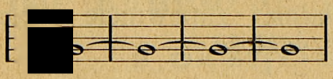
Z tabelki powyższej wynika, że każda nuta da się podzielić na dwie części, tak więc.: cała nuta ma dwie półnuty, półnuta ma dwie ćwiećnuty, ćwierćnutą ma dwie ósemki, ósemka dwie szesnastki, szasnastha dwie trzydziestkidwójki. a trzydziestodwójka dwie sześćdziesiątkiczwórki Dalej więc wynika z tego, że cała nuta zawiera

2 półnuty, czyli 4 ćwierćnuty, czyli 8 ósemek, czyli 16 szesnastek, czyli 32 trzydziestekdwójek, czyli 64 sześćdziesiątekczwórek. Rachunkowo tak sobie przedstawimy:

cała nuta 1 = 2/2 = 4/U = 8/s = 10/1 G . 3" V 3 2 / 6 4
półnuta V* = 2 4 = Va = 8/10 = 1 6 / 3 2 ~ 3 ' 7 6 1
ćwierćnuta 1/u = 2/U = 4/io — 8/ 23 = 1 fyr 6 4
ósemka 1/U = 2/i6 = 4/32 = s/«4
szesnastka V10 — 2/32 = 4/64
trzydziestkadwójka 1'32 = 2/04

Może zajść potrzeba zanotowania tonu, który ma brzmieć dłużej niż przez całą nutę. Używamy wtedy takiej nuty: ^ . Nazywa się ona brevis (czyt. brewis) i ma wartość dwóch całych nut. Prócz tego są jeszcze dwa środki, służące do przedłużenia wartości nut. Jednym z nich jest łączenie za pomocą łuku. drugim jest kropka, stojąca z prawej strony nuty.

Jeżeli napiszemy kilka razy ten sam ton a następnie poszczególne nuty połączymy łukiem, wyrażamy przez to, że ten ton ma brzmieć tylko raz, lecz tak długo, ile wynosi suma pojedyńczych wartości. Np.:



ton g w tym przykładzie musimy wytrzymać przez czas trwania czterech całych nut. Prócz łuku służy do przedłużania wartości nut kropka. Jak już powiedzieliśmy piszemy ją z prawej strony przy nucie: —. Jeżeli nuta leży na linji piszemy kropkę trochę wyżej z prawej strony nuty:

Jeżeli niema wolnego miejsca z prawej strony u góry — piszemy kropkę z prawej strony u dołu n. p.:

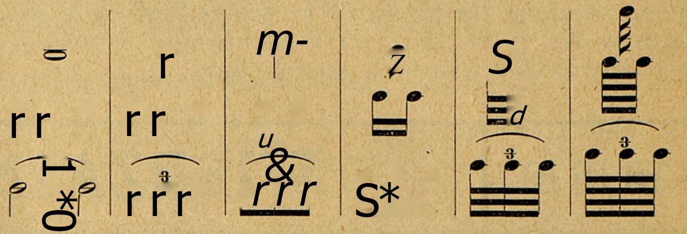
Kropka przy nucie z prawej strony oznacza, że trzeba nutę przedłużyć o pół jej wartości. Tak więc cała nuta z kropką =• równa się trzem półnutom, półnuta z kropką |®" trzem ćwierćnutom, ćwierćnuta z kropką j*' trzem ósemkom itd. Można obok jednej kropki dopisać drugą. Wtedy nuta przedłuża się jeszcze o czwartą część swojej wartości. =•• znaczy 1 + W + 1 • = ® P!* , |° znaczy 1/!, +,V4 -f Vs — T + f + i* i*1' znaczy' 1/l + 1/a + V,. = r "h V + ę znaczy 1/la 4~ 1/io + 1/a» ■= V T ^ ~T ^ i t. d.

Zauważyliśmy przy omawianiu wartości nut, że każdą nutę możemy podzielić na d w i e równe co do wartości nuty mniejsze. Każda nuta da się jednak prócz tego podzielić na t r z y lub więcej równych części. Te mniejsze części mają wtedy wartość najbliższej nuty wyższej wartości. Taką grupę, złożoną z trzech nut — nazywamy trjolą. Trjolę oznacza się w ten sposób, że się pisze nad nutami lub pod niemi łuk a pod nim łub nad nim pisze się cyfrę 3. Trjola

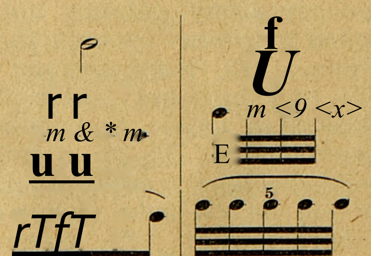
& & f ma wartość dwóch półnut lub jednej całej nuty. Trjola p j» ma wartość jednej półnuty lub dwóch ćwierćnut. Dalej trjola złożona z trzech ósemek * * * ma wartość dwóch ósemek lub jednej ćwiartki. Dwa tony jednej trjoli mają być połączone łukiem w jeden ton np.:

r r r = pisze się j® , r r r ^ r f , = r r. = r r.

W trjoli może też nastąpić podział jednej nuty na dwie mniejsze lub też przedłużenie jednej nuty za pomocą kropki, np. •• , ••» p. Może się zdarzyć, że jedną lub dwie nuty trjoli zastępujemy pauzami: , ♦^3°?*?, . Następującatabelka uzmysłowi Ci podział nut na dwie względnie trzy części:



Zachodzi jednak też często potrzeba podziału jednej nuty na p i ę ć części zamiast na cztery. Taką grupę nut nazywamy kwintolą. Oznaczamy ją podobnie jak trjolę za pomocą łuku wpisując cyfrę 5. Oto przykłady:



Koncert symfoniczny pod dyr. Fel. NowowiejsKiego
w Nowym Sączu.

Dnia 6 grudnia odbył się w Nowym Sączu koncert symfoniczny o bogatym i wspaniałym programie. Oto wzmocniona orkiestra 1. P. S. P. wykonała Beethovena Y. symfonję, Dvoraka: Tańce słowiańskie (I. i IV.), nadto towarzyszyła chórowi mieszanemu w Nowowiejskiego Kujawiaku i Testamencie Bolesława Chrobrego.

Znakomity dyrygent, Fel. Nowowiejski, prowadził Symfonję, Tańce i Testament Bolesława Chrobrego — Kujawiaka zaś prof. Stanisław Bugajski.

Koncert miał pełne powodzenie, dając słuchaczom najwyższe zadowolenie. Brzmienie orkiestry, jej intonacja, potężne brzmienie ogólnego zespołu chóralno-orkiestralnego (150) pozostawiło niezatarte wrażenie.

Nad orkiestrą do przybycia Feliksa Nowowiejskiego pracował kapelmistrz Józef Ciapski'.

Wspomnieniao

Z życia Chopina. Sala koncertowa była przepełnioną : afisze, głoszące, iż w koncercie weźmie udział ośmioletni artysta, zwabiły liczną publiczność, wyczekiwali wszyscy niecierpliwie pojawienia się malca. Wszedł wreszcie blady, drobny, z włosami jasnemi i marzącemi oczyma. Publiczność poczęła bić oklaski, aby mu dodać odwagi, on nie zdawał się jednak być onieśmielony; skłonił się wszystkim obojętnie, poczem zbliżył się do fortepianu, chwilę siedział wpatrzony w przestrzeń w zadumie głębokiej, jakby słuchał lecących z daleka dźwięków, potem naraz w klawisze uderzył i z pod cienkich przezroczystych jego palców popłynęły tony rzewne, pełne uczucia.

Zdziwili się słuchacze.

— Taka biegłość, takie zrozumienie przedmiotu w grze ośmioletniego dziecka — szeptali — będzie z niego z czasem wielki artysta, pierwszy polski artysta muzyczny.

A gdy dziecko powstało od fortepianu, grzmot oklasków uderzył o ściany sali na nowo i długo, nie ustawał.

Chłopiec zdawał się być wystraszony tym hałasem, niespokojnie oglądał się i kłaniał się publiczności ; wreszcie zbliżył się do niego mężczyzna we wieku średnim i ujął go za rękę.

— Chodźmy stąd szepnął mały.

We Warszawie na ulicy przed Towarzystwem Dobroczynności, gdzie koncert się odbył, pełno było dorożek i pieszych; przecisnęli się przez ten tłok i skierowali wzdłuż Krakowskiego Przedmieścia ku zamkowi. Była to noc zimowa, mroźna, niebo iskrzyło się gwiazdami; na ulicy mało kogo spotykali. Szli w milczeniu; chłopiec wpatrzony w niebo, starszy w ciemną przestrzeń. Tu i owdzie w oknach domów, jakie mijali, błyszczały światła, większość jednak była już ciemna, tu i tam biegł gwar z otwartych jeszcze kawiarni lub restauracji. Wtem w powietrzu rozległy się dźwięki dziarskiego mazura, leciały te tony z szynku narożnego; ktoś grał na skrzypcach, mały przystanął.

— Posłuchajmy, ktoś tak ładnie gra — szepnął.

— Zaziębisz się, mróz silny — odparł starszy.

— Nie czuję tego — odparł chłopiec i nie ruszył się z miejsca ; na bladą jego twarzyczkę wybiegł rumieniec, usta uśmiech ozdobił, wszystko dlań znikło w tej chwili, dusza jego cała w słuchu się zatopiła. Towarzysz jego rzekł kilka razy:

— Chodźmy już zimno mi.

On nie słyszał go. Dopiero gdy dziarski mazur ucichł, wówczas szepnął:

Chodźmy.

Poszli dalej i znowu dążyli w milczeniu, dopiero gdy weszli do mieszkania, mały odezwał się znowu :

— Pozwól mi, ojcze, zagrać owego mazura, zanim pójdę spać.

Ojciec nie bronił; on siadł przed fortepianem i skoczny mazur zabrzmiał w pokoju. Na twarzy starszego odmalowała się radość.

— Ty będziesz artystą — rzekł, objął syna ramieniem i uścisnął go.

Tym małym muzykiem-artystą był Fryderyk Chopin (Szopen). Ojciec jego Francuz rodem, guwerner w domu hrabiego Fryderyka Skarbka, ożenił się z Polką Justyną Krzyżanowską, która wszczepiła w syna miłość do ziemi, która ko--ebką jego była. Chopin czuł się Polakiem. Urodzony 1810 roku na wsi w Żelazowej Woli, majątku Skarbków, od lat najmłodszych chwytał chciwie melodje sielskie, naśladował pieśni dożynkowę i wygrywał je na fortepianie. Widząc tę niezwykłą zdolność i ochotę do muzyki, rodzice postanowili kształcić syna w tym zawodzie, odwieźli go więc do Warszawy, umieścili w szkole publicznej a oprócz tego wybrali mu znanego wówczas nauczyciela muzyki, Czecha Żywnego, który w godzinach wolnych od nauk, dawał mu lekje na fortepianie. Talent Chopina rozwijał się szybko, wkrótce stał się ulubieńcem Warszawy, gościem najznakomitszych jej salonów. Książę Czartoryski, Zajączek, namiestnik Królestwa Polskiego, księżna Łowicka, żona w. księcia Konstantego Pawłowicza, głównego wodza ówczesnego wojska polskiego, zapraszali kolejno do siebie małego artystę, w którym poczęła budzić się zdolność do kompozycji (utworów) muzycznych; nie tylko grał cudownie cudne obce arcydzieła, ala tworzyć poczynał własne.

Roku 1825 cesarz Rosji, Aleksander I, nawiedził Warszawę. Chopin został zaproszony, aby wziął udział w koncercie amatorskim, urządzonym na *cześć* króla i zdobył sobie jego

pochwałę. Wysłali go potem rodzice za granicę, by kształcił się wyżej. Pojechał na jakiś czas do Wiednia, potem do Pragi. Powrócił wreszcie.

Warszawa witała go z nietajonem uwielbieniem, a kiedy pisma ogłosiły, iż Chopin wystąpi z koncertem, publiczność niemal bójki o bilety staczała.

Tłok znowu był w sali koncertowej, ale tym razem nie ciekawość ściągnęła do niej słuchaczy, tylko miłość dla tego, który niemal pod ich okiem wyrósł; pamiętało Chopina jeszcze wielu, jak chłopięciem małym po raz pierwszy wstąpił na estradę koncertową. Gdy ten sam mały chłopiec zasiadł dziś naprzeciw nich, jako dorosły mężczyzna, gdy zagrał im nie obcą rzecz, jak wówczas, ale swoją własną, z pod serca wysnutą, cudowny „Marsz pogrzebowy”, wówczas zapał, uwielbienie zakipiały w sercach i huczne oklaski zabrzmiały w sali, a jednocześnie u stóp mistrza polskiej muzyki spadł wieniec z kwiatów polnych rodzimych uwity, boć on z rodzimych pieśni, z pieśni pól i łąk polskich stworzył arcydzieła swoje; jego polonezy, mazury, ballady zdradzały znamiona narodowego geniusza; nie tworzył wielkich rzeczy, lecz pełne czarów.

A gdy tak biją oklaski wszyscy, wśród rozgrzanej szlachetnem uczuciem publiczności, widać chłopię małe jedenastoletnie, które również klaszcze w dłonie, którego oczęta świecą zachwytem, którego usta zdobi uśmiech radości. Matka chłopię przyprowadziła na koncert, bo od lat niemowlęcych wróżby różne mówiły, iż chyba śpiewakiem będzie: toć nad kolebką tej dzieciny w pokoju jaskółka gniazdo uwiła i budziła każdego ranka szczebiotem śpiącego, a mały, otworzywszy oczka, nie krzyczał: „jeść”, ale słuchał z uśmiechem na ustach cichutki, zadowolony skrzydlatej śpiewaczki i krzywić się dopiero poczynał, gdy matka brała go z kołyski... Toć lat dwa miał zaledwie, gdy biegł do sali, gdzie stał staroświecki zegar i godzinę całą potrafił czekać cierpliwy, nieruchomy, siedząc na ziemi, by usłyszeć wreszcie, jak stary przyjaciel zacznie wygrywać.... I dziś oto ani drgnął, słuchając Chopina, a teraz bije w dłonie z zapałem i szepce do matki:

— Nie, mamo, żebym ja kiedyś tak grać potrafił !

— Ucz się, pracuj, a kto wie, może... — odpowiedziała matka — Bóg wspiera dobre chęci.

— Będę pracował — szepnął z siłą chłopiec.

Tym jednastoletnim wielbicielem Chopina był Stanisław Moniuszko, syn kapitana wojsk polskich.

W roku 1830 Chopin opuścił Warszawę. Wyjechał naprzód do Londynu, potem do Paryża; tam zyskał niebawem rozgłos jako sławny fortepianista i kompozytor. Chopin nie wrócił jednakże więcej do kraju; rozwinęła się w nim choroba piersiowa, która zabrała zawcześnie tego wielkiego artystę. Umarł w roku 1849, mając lat 40. Swoi i obcy płakali nad śmiecią jego, bo swoi i obcy uwielbiali go. Pochowany został w Paryżu, na cmentarzu Pere la Chaise, pomiędzy mogiłami sławnych mistrzów muzyki Belliniego i Cherubiniego; grób jego zasypany był kwiatami. —

3ózef Kolfler - 40 Polskich Pieśni bndoiaych

na fortepjan z dodanym tekstem. Nakł. A. J. Benjamina, Lipsk-Medjolan.

Ukazał się drukiem zbiór 40 pieśni polskich układu D-ra Kofflera. Zbiór ten zwraca na siebie szczególną uwagę oryginalnym sposobem opracowania. Niemal wszystkie dotychczasowe opracowania uważają rolę akompanjamentu pieśni jako rzecz drugorzędną, wskutek tego zbiory nie budzą żywszego zainteresowania; nie oświetlają melodji żadną nową barwą, nie pogłębiają nastroju, stanęły, można powiedzieć na martwym punkcie.

Zbiór J. Kofflera zachowuje wierne, brzmienie pieśni, lecz równocześnie w ramach tych krótkich melodji mieści wielką ilość kontrastów kolorystycznych, tak, że każda pieśń dla siebie tworzy odrębny, nastrojowy obrazek. Sposoby, jakiemi kompozytor osiąga te efekty, są bardzo różne. Niekiedy są one wynikiem efektów harmonicznych np. akordów alterowanych, postępów równoległych kwint, tonacji kościelnych. To znów pomysły natury kontrapunktycznej, jak krótkie imitacje lub wprowadzenie samodzielnych głosów środkowych, innym razem krótkie „ostinato” dodają świeżości i wprowadzają gradację nastroju.

Także pod względem umieszczania melodji jest wielka rozmaitość: snuje się ona raz w górnym głosie, raz w głosach środkowych, przez co zyskuje koloryt dźwiękowy.

Do szczególnie nastrojowych i trafnych kompozycji należą opracowania pieśni: „Podkóweczki dajcie ognia”, „Żył tu przed laty”, „Hejże ino fijołeczku letny”, „Stoi jawor zielony”, lub „Miała baba koguta” i inne. Jest to zbiór z którym warto się bliżej zaznajomić i bliżej poznać, gdyż tylko przy głębszem poznaniu można odkryć liczne subtelności faktury kompozytorskiej.

Dr. Adam Sołtys.

m KroniKa muzyczna s

Uroczyste otwarcie WileńsKiego Towarzystwa Filharmonicznego,

W niedzielę, dnia 26 września 1926 r. odbyło się uroczyste otwarcie Wileńskiego Towarzystwa Filharmonicznego, jednoczącego w tej chwili wszyststkie wybitniejsze siły muzyczne w Wilnie. Wysiłki Towarzystwa skierowane są głównie w kierunku utrzymania orkiestry symfonicznej, jako podstawy kultury muzycznej miasta. Towarzystwo Filharmoniczne jest jedyną tego rodzaju instytucją we wschodnio-północnej połaci kraju.

Zarząd Towarzystwa stanowią: prof. M. Józefowicz, dyrektor Konserwatorjum Muzycznego p. A. Wyleżyński, kapelmistrz St Lidzki-Sledziński, Dr. T. Szeligowski, M. Zamsztejgman, K. Marków, A. Zienkiewicz i L. Bogobowicz.

Muzycy polscy zagranicą.

W Pradze czeskiej odbył się w listopadzie koncert czesko-polski, na którym wykonano utwory L. M. Rogowskiego („Symfonja ofiarna”) i Różyckiego (koncert fortepianowy). Dzieła naszych muzyków spotkały się z uznaniem. Wykonawcy:

p. Paweł Lewiecki (ceniony pianista) i Jerzy Bojanowski (kapelmistrz) zdobyli sukces artystyczny bardzo znaczny. Prasa czeska wyraża się o nich gorąco.

Artur Rodziński, b. kapelmistrz opery warszawskiej został mianowany drugim dyrygentem koncertów symfonicznych w Filadelfji. Pierwszym głównym kapelmistrzem jest Leopold Stokowski, zażywający w Ameryce sławy pierwszorzędnej

Włodzimierz Kenig przebywa w Ameryce północnej, gdzie ma dyrygować kilkoma koncertami.

Sensacyjna premiera w medjolańsKiej „L-a Scala".

W medjolańskiej operze „La Scala" odbyła się oczekiwana z wielkiem zaciekawieniem premiera opery „Wina i kara", której tekst według znanej powieści Dostojewskiego, został opracowany przez librecistę A. Pedrolla. Muzykę opracował kompozytor Giovacino Forcano. Muzyka niezupełnie odpowiedziała oczekiwaniu publiczności. Naogółprzyjęto nową operę chłodno, pomimo, że wykonawcy głównych partyj, a więc Rozetta Pamanini jako Sonja, tenor Pedro Mirasson jako Raskolnikow i baryton Paulino Parvis jako Marmelado, świetnie się wywiązali ze swego zadania.

WielKi Koncert ChopinowsKi we Florencji.

Konsul polski we Florencji przyczynił się do urządzenia w tych dniach we Florencji propagandowego koncertu Chopinowskiego. Koncert ten miał olbrzymie powodzenie, a odbył się w obecności 3 tysięcy osób. Przed rozpoczęciem koncertu przemawiał profesor Pavolini, który zna język polski i jest wielkim przyjacielem naszego państwa.

W ielką atrakcją koncertu był występ słynnego pianisty włoskiego, prof. Atticio Brugnoliego. Jest to najlepszy we Włoszech wykonawca utworów Chopina. Prof. Brugnoli, mimo, że miał grypę i gorączkę, nie cofnął swego udziału w koncercie, wskutek czego pod koniec koncertu zemdlał i nie mógł wykonać ostatniego punktu programu. Obecnie zaś leży chory. Pianistę tego, który grał bezinteresownie, a wybiera się podobno z koncertami do Polski, przyjmowała publiczność bardzo owacyjnie.

Wiadomości muzyczne.

Ryszard Strauss wykończa nowe dzieło: „Ffelena z Egiptu". Premiera odbędzie się w sezonie 1927-28.

W Wiedniu projektują budowę olbrzymiej sali koncertowej. Estrada obliczona jest na pomieszczenie czterech tysięcy wykonawców (orkiestra, chóry), widownia zaś — na 10 tysięcy. Będzie to sala imienia Beethovena.

W operze leningradzkiej ma być wystawiony cykl mozartowski. — Wracają tam do muzyki.

Rozryw&i

Śpiewak.

— **Rzecz o „T)zbanie".** Adam Minhejmer ofiarował „Lutni" Warszawskiej kompozycję swą chóralną „Dzban" (nagrodzoną I. nagrodą na konkursie lwowskim) do słów Jana Kochanowskiego. Wywdzięczając się za nią dzielny kierownik drużyny (p. Piotr'Maszyński), przesłał kompozytorowi dzban — w oryginale rzeczywistym wraz z następującą apostrofą i to 1 kwietnia 1896:

Zacny a wielce miłościwy Panie,
Tyłeś pochwalnych nut spisał o „dzbanie"
Ze pora przecie, abyś, miasto śpiewać,
Jął zeń nalewać.
Toż ci posyłam takowe naczynie,
W starogermańskiej wylepione glinie,
I kunsztownemu ozdobione wzory,
Na wszystkie pory.
Pij, co się zmieści! Z takowego dzbana
Miły towarzyszu do samego rana.
Obyś też korzyść miał zeń jak najdłużej
W życia podróży.
A choćby-ć czasem zaszumiało w głowie,
Nie dbaj — „pijali-ć i filozofowie",
Toż filozofem bądź, zaglądaj do dna,
Jako rzecz godna.
Znane ci zresztą dobrze „stare cnoty"
To i do dzbana nie zbraknie ochoty.
Wspomnij więc, ile razy go przechylisz
Prima aprilis.

Adam Minhejmer nie pozostał dłużnym i odciął się w następującej archaicznej replice:

Do Imci Pana Gardłomistrza
Piotra Maszyńskiego.
Wielmożnego Pana a Dobrodzieja.
Najdroższy Panie Piotrze.
a Cny mój Collego!
Z pustego nie lej! tak prawi przysłowie.
A choć filozof rozum miewa w głowie,
Przecz nikt bez wina pałki nie zapruszył,
Choćby świat wzruszył.
Na wszystko jednak mają leki przecie,
Więc i ten, co tutaj szpetne rymy plecie,
Lekarstwo znalazł: Ono-ć w Bacha soku,
Tak miłym oku.
Choć nie Sebastjan, lecz sok, — dzielny środek!
Aleć gdy wola, w stary zmienim miodek,
I spróbujemy zacię Piętrzę drogi,
Jak nasze nogi?
Lecz żarty na bok: nie przebierzem miary,
Uręcza verbum Twój przyjaciel stary,
Wżdyć on czuć będzie, iż gość kochany,
Nie był zlulany.
Tylko nie zbytnio, boć to dzbanek duży,
I pić z tej kopwie, aż się łeb zakurzy
Cale nie snadno. Pofolgujem : słowo!
Ja ręczę głową.
Dzisiaj wyjeżdżam do Sosnowic, Panie,
Ale po Świętach toż to będzie lanie!
(Lanie ze dzbana): zaproszę Cię tedy,
I pytam: „kiedy?"
Servus najpowolniejszy a przyjaciel
Adam na Bazgronutach,
herbu Trąby.
3. Aprilis' R. P. 1896.

Do tych dwóch głosów koleżeńskiej uprzejmości, przybywa trzeci w formie rady:

Adam o dzbanie pieśń skomponował,
Piotr ją wyuczył i dyrygował,
Obadwaj dzielnie się popisali,
Bo uraczyli tych co słuchali.
Piotr Adamowi dzban ofiarował,
By na pamiątkę pieśni go zachował.
Adam koledze nie chcąc być dłużny

Napełnił miodem, bo dzban — był próżny.
Piotra na miodek zaprasza z rana.
Bo wart dzban miodu, a miodek dzbana.
Wszystko byłoby dotąd wspaniale
Gdyby nie jedno maleńkie „ale“.
Piotrze, Adamie, że się raczycie,
Nie ma nic złego, dobrze czynicie! —
Lecz zanim miodek zaszumi w głowie,
Słuchajcie rady, moi panowie: —
Wtedy traktament Wam się pochwali,
Gdy miód będą pić ci, co śpiewali............
Tu ich zasługa również nie mała,
Bowiem by pięknie pieśń się wydała,
Piersi i głosu nie żałowali,
I cnych słuchaczów oklask zyskali. —
Więc, mojem zdaniem, słuszność jest wielka,
By im kapnęła miodu kropelka. —
Ze dzban jest pełen, oni sprawili,
Niechże choć miarkę każdy wychyli,
Za zdrowie pieśni kompozytora,
I za pomyślność jej dyrektora.
A jeśli miodku jest trochę w dzbanie,
Temu co radę dał, niech zostanie...

Bronislam Dobrzyński.

* * *

Halevy miał zwyczaj spóźniać się. Zapytany pewnego razu, czemu był niepunktualnym — rzekł:

— Bo człowiek punktualny zawsze... czeka, już ja wolę być zatem oczekiwanym, aniżeli oczekującym.

Sprostowanie.

W Nr. 11/26. powstały przez nieuwagę w artykule prof. Dr. J. Kofflera „Problemy muzyczne" następujące błędy, które dziś prostujemy a Szan. Autora jak najmocniej przepraszamy:

strona	kolumna	wiersz		jest	ma być
5	1	5 od	góry	punktach	grupach
5	1	11 od	dołu	zaszłego	zawiłego
5	I	3 od	dołu	uciążliwem	możliwem
5	1	1 od	dołu	związaną	wiązaną
5	2	20 od	dołu	dziesiątej	dziewiątej
6	1	10 od	dołu	dziesiąta	dziewiąta.

Noworoczna zagadKa operowa

W czasokresie gwiazdkowym otrzymaliśmy m. i. list następujący:

Zacny Redaktorze!

A więc z nadziei na podwyżkę gaży urzędniczej, niestety, wielka figa, rok przyszły chyba może zrówna nas z wojskowymi pod względem poborów?

Onegdaj — ja w mej godności jako „dyrygujący meloman* — runąłem, z pośród P. T. Publiki doszedł mnie epitet: „szarlatan*, ot jedna więcej ambicji ofiara — i dalej to już, jak myślę, nie pójdzie; sprzeciwia się też niecoś temu mój ideał, moja nimfa (usteczka jej, istny sezam, Panie Redaktorze! Coż, kiedy nie stać mi na ożenek . . .)

Wiatr od morza dmie, jak najęty, akompanjuje mu swoisty hałas, dochodzący z pobliskich targowych hal, kamienna ich posadzka normalnie potęguje odgłos licznych przedświątecznych interesantów; wyjrzałem z ciekawości przez okno, a tu mrzy i chlapa taka, że ściany niedawno na skwerze ustawionego kiosku inwalidzkiego, koloru cynober — ongiś, obecnie są barwy szarawobrudnej, dusznej. Mój to koszmar — tak i pokusa mnie bierze, puściłbym się po papierosy „w bieg* — „montować*, ale trzebaby wprzód buty... siadam więc — przy dawno wygasłym kominku (jak w powieści...), myśli urządzają sobie tan, „kreda lśni* oblicze moje... — cyt, dzwonek — ach, to tylko jakiś grajek — o datek prosi... Czyż nie pechowata moja dola?... (3 wiersze opuszczone).

Kończąc, życzę na 25. XI. 1926 i I. I. 1927: Vivat, crescat, floreat „Muzyk Wojskowy*..

Cześć Redaktorowi!

Wuka.

— — — — — — — — — — — —

W treści powyższej minorowo nastrojonej korespondencji ukryte są tytuły 16 oper, których melodje niechaj kojąco usposobią autora listu i wszystkich naszych domyślnych czytelników. — (A może ktoś pokusi się o zestawienie z nich Potpourri ?)

Za trafne rozwiązanie zagadki przeznaczamy w drodze rozlosowania jako premjum: S. Niewiadomskiego: „Wiadomości z Muzyki*.

Rozwiązania na opłaconej kartce korespondencyjnej kierować do redakcji do dnia 22. I. 1927 r.

Kalendarzyk muzyczny

Styczeń
1-15

Dnia 1 stycznia 1782 r w Londynie zmarł Jan Krystjan Bach, zwany „medjolańczykiem" też „angielskim Bachem". Był to najmłodszy syn Jana Sebastjana Bacha. Liczba jego dzieł jest bardzo wielka. Pozostawił 16 włoskich oper, 4 francuskie, 2 oratorja, wiele aryj, kantat, chórów, dzieła instrumentalne: symfonje utwory fortepianowe, koncerty i utwory kameralne. Ur. 1735 r.

Dnia 2 stycznia 1915 r. we Wiedniu zmarł Karol Goldmark, kompozytor. Pisał opery, symfonje (2: Wiejskie wesele, i Es-dur) uwertury, poemat symfoniczny „Zrinyi", dwa koncerty skrzypcowe, utwory fortepianowe. Ur. 1830 r.

Dnia 3 stycznia 1885 r. we Warszawie urodził się Raul Koczalski, pianista i kompozytor. Napisał 2 opery i kilka utworów fortepianowych.

Dnia 4 stycznia 1710 r. w Jesi urodził się Giovanni Battista Pergolesi, jeden z najgenialniejszych kompozytorów. Z licznych dzieł jego największe znaczenie miała opera buffa „La serva padrona" i sławne „Stabat Mater". Prócz tego napisał kilka oper i dzieła muzyki kościelnej. Zmarł 1736 r. mając zaledwie 26 lat!

Tegoż dnia 1831 r. we Warszawie urodził się Adam Minchejmer, kompozytor polski, pozostawił opery: „Otton Łucznik", Stradiota „Mazepa" „Mściciel" dalej muzykę do dramatów: „Biedny Jakób" „Kobiety z- Kamienia" „Posąg" wraz z Moniuszką napisał „Figle szatana". Prócz tego napisał jedną mszę, „Salve regina", „Veni Creator" 4 uwertury (Dźwięki tajemnicze)-4 marsze żałobne, polonez na wielką orkiestrę i przeinstrumentował koncert e-moll Chopina. Zmarł 1904 r.

Dnia 5 stycznia 1860 r. w Szczypiornie urodził się Roman Statkowski, polski kompozytor. Pozostawił opery: „Filenis“ „Marja[44] utwory fortepjanowe, jeden kwartet smyczkowy, utwory skrzypcowe, fantazję na orkiestrę i polonez op. 20. Zmarł w roku 1925.

Dnia 6 stycznia 1838 r. w Kolonji urodził się Maks Bruch, kompozytor. Pozostawił bardzo liczne dzieła chóralne z orkiestrą, msze kantaty, oratorjum, utwory chóralne a cappella, na chór żeński, na chór męski. Jego dzieła fortepjanowe znalazły mniejsze uznanie: „Pieśni szkockie[14] „Melodje hebrajskie[44]. Z dzieł jego instrumentalnych „g-moll[44] 'koncert skrzypcowy op. 26 jest często grywany. Melodja hebrejska „Kol Nidrei[44] napisana na czello z orkiestrą jest dobrze opracowane na orkiestrę wojskową. Zmarł w roku 1920.

Tegoż dnia w roku 1850 w Szamotułach w poznańskiem urodził się Ksawery Scharwenka, pianista i kompozytor. Napisał 4 koncerty fortepjanowe, sonatę skrzypcową d-moll i czelową g-moll, polską rapsodję na fortepian, tańce polskie, polonezy i jedną operę. Zmarł 1924 r.

Dnia 6 stycznia 1885 r. urodził się w Gnieźnie Łucjan Kamieński Dr. fil. kompozytor i muzykolog. Napisał dotychczas: pieśni do własnych słów (polskie i niemieckie) kilka dzieł orkiestralnych operetkę „Tabu[44] biblijną operę „Tamar[44] prócz tego wydał kilka dzieł z zakresu muzykologji.

Dnia 8 stycznia 1830 r. w Dreźnie urodził się sławny dyrygent Hans Bulów. Działalność jego kompozytorska zaznaczyła się wydaniem kilku utworów fortepjanonwych, jednym poematem symfonicznym, i kilkoma pieśniami. Zmarł w roku 1894.

Dnia 9 stycznia 1842 r. w Warszawie zmarł Józef Krogulski, kompozytor polski pozostawił 10 mszy, kantaty, hymny, oratorjum, reąuiem, kwartet smyczkowy i warjacje na fortepjan (Piękna krakowianka). Urodził się w r. 1815. Zmarł w 27 roku życia!

Dnia 10 stycznia 1872 r. w Moskwie urodził się Aleksander Skrjabin, kompozytor rosyjski. Napisał 3 symfonje, utwory fortepianowe, 10 sonat, koncert fortepjanowy i utwory orkiestralne (z chórami i bez chórów). Zmarł w roku 1915.

Tegoż dnia 1895 r. zmarł w Cannes Benjamin Godard. Pisał dzieła kameralne, fortepianowe, ponad 100 pieśni, opery: Pedro de Zalaméa, Jocelin, Dante et Beatrice, Ruy Blas, La vivadière, Les Guelfes. Ur. 1849 r.

Dnia 12 st3icznia 1674 r. w Rzymie zmarł Giacomo Carissimi, kompozytor. Wielkie zasługi poniósł on około rozwoju kantaty i oratorjum. Właśnie w oratorjach leży punkt ciężkości jego działalności kompozytorskiej. Z wielu jego oratorjów, 15 zachowało się w całości: „Abraham i Izaak, Baltazar, Potop, Sąd Boży, Jefta, Hiob, Jonasz, Sąd Salomona, Lucyfer, i sześć innych. Prócz tego pisał msze motety i rozprawę: „Ars cantandi[44].

Tegoż dnia 1876 r. w Wenecji urodził się Ermanno Wolf-Ferrari, kompozytor. Napisał 7 oper najbardziej znane: „Cenerentola[44] (kopciuszek) i Klejnoty Madonny[44], muzykę kameralną i chóralne misterjum: „Nowe życie'[4].

Dnia 13 stycznia 1870 r. w Krakowie urodził się Henryk Opieński Dr. filozofji kompozytor i muzykolog. O działalności tego naszego kompozytora napiszemy osobny artykuł.

Dnia 14 stycznia 1851 r. w Majolati zmarł Gasparo Spontini. Pisał przeważnie opery.

Czasopisma muzyczne

„Hosanna[44] wychodzi w Tarnowie w połowie miesiąca Treść numeru 2 : N. ks. Arcybiskup Mańkowski: „Rozważania na tle Piusowego „Motu Proprio** o muzyce kościelnej*'. Ks. Orzech: „Powróćmy do chóru!“ Ks. J. Matulewicz : „Śpiewacy kościelni**. Prof. Dr. Adolf Chybiński: „Kilka wiadomości o kpicie muzyki w klasztorze benedyktyńskim w Tyńcu**. Gabrjel Leńczyk: „Śpiew kościelny**. Dziesięciolecie Salezjańskiej Szkoły Organistów w Przemyślu.— Kronika. — Z listów do Redakcji. Dodatek nutowy : VII i VIII Responsorium na Jutrznię przed „Mszą pasterską[4]*. — Chór męski.

Muzyka kościelna. Miesięcznik poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji. Nr. 8, Treść : Wstęp. Dr. K. Zieliński: „Akompanjament instrumentalny w kościele**. Ks. dr. Gieburowski: „Jeszcze sprawa udziału niewiast w chórach kościelnych**. W sprawie zbiorowego wydania polskich kolęd. Kursy dokształcające dla organistów w Poznaniu — Biskupia szkoła muzyki kościelnej w Pelplinie. Kilka uwag o muzyce kościelnej w Warszawie. Z historji zjazdów chórów kościelnych w diecezji poznańskiej. Towarzystwo oratoryjne w Poznaniu. Z czasopism. Kronika. Wiadomości bieżące. Dział Związku Chórów Kościelnych. Dział organizacvjno-zawodowy. Nuty.

„Przegląd muzyczny*[4]. Treść nr. 11: Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów). Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych. Stefanja Łobaczewska (Lwów.). Problemat atonalności i Arnold Schonberg. Ignacy Jan Paderewski. Jan Kasprowicz i Muzyka. Motywy śpiewane przez Jana Kasprowicza. W sprawie zbiorowego wydania kolęd polskich. Muzyka polska w Szwajcarji. Sprawozdanie z nut i książek. Kronika. Wiadomości bieżące. Pisma. Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych. Od redakcji.

„Muzyka **i Śpiew[44].** Z powodu małej ilości abonentów a wielkich kosztów wydawniczych, miesięcznik „Muzyka Śpiew** został z numerem 69 zawieszony na czas nieograniiczony.

Odpowiedzi RedaKcji

Wszystkim P. T. Prenumeratorom, którzy przesłali nam życzenia świąteczne składamy serdeczne podziękowanie.

P. S. K. D. Mars. Wilczyn. Za obszerny list dzięki. Sprawy poruszone w nim są słuszne. Zajmiemy się niemi

Cześć!

P. K. Tscheu Kalisz. Za kartkę dziękujemy. Niestety przysłać numerów poprzednich me możemy — bo zupełnie wyczerpane, Wina nie nasza — jeżeli Sz- P. od tego uzależnia przysłanie prenumeraty to jest nam tylko przykro. że nie za swoje winy mamy tracić przyjaciela. Cześć!

P. J. Poważyński 79 pp. Wysyłamy stale każdy zamówiony numer — naprawdę jesteśmy w przykrem położeniu, że zaginionych nie z naszej winy wobec wyczerpania dostarczyć nie możemy. Ogłosimy jednak w Muzyku — może ktoś odstąpi. Cześć!

P. J. Holctreger, Kraków. Dzięki — tem smutnieisze że prawdziwe. Cześć!

P. Piotrowski 11 pp. Odpowiedź znajduje Sz. Pan obszerną w dzisiejszym numerze w artykule o egzaminach.

Cześć!

P. Por. kaplm. Arcyz 33 **pp.** Za kartkę dzięki. Chopina poszukamy. Cześć!

P. Kwiatkowski, 9 p. p. Leg. Serdecznie witamy! Wszystko wysyłamy stosownie **do** życzenia ! Kartka osobno.

Cześć!

P. Kpt. kaplm. Kosacki. Dzięki za kartkę! Pozdrowienia. Obsady nowe po 1. I. 1927.

P. S. Rogoziński, 72 pp. Za list dziękujemy. **Pozdrowienia.** Cześć!

P. kaplm. Stark, 3 **p.** s. **p.** Odpowiedź konkretną dam listownie. Cześć!

I\ I)ul. 110 pp. Cale nieporozumienie. Zaliczkę otrzymaliśmy z powrotem. Wysłano ponownie bez zaliczki no i teraz już dobrze. Wobec tego pieniędzy nie zwracamy — na prenumeratę czekamy. Cześć!

P. kapelm. Rodkiewicz, 22 pp. Szczególne dzięki za szczere życzenia świąteczne.' Narazie posyłam3Numery 10. Wyszukam i resztę poszlę. Cześć!

P. Ppor. kaplm. Sosnowiec. Pomyłka wynikła z winy rękopisu. Dziś prostujemy — takie a nawet gorsze pomyłki się zdarzają a to przecież nie dramat. Cześć!

P. kapelm. Michałowski, 20 p. a. p. Za list dzięki serdeczne — wysłane wszystko według życzenia. Cześć!

P. kapelm. Adam 17 pp. Ogłoszenie umieszczone. Należy się 10 zł. Prosimy blankietem P. K. O. Cześć!

Do wszystkich PP. kapelmistrzów. W sprawie potrąceń na emeryturę należy odczekać rozkazów M. S. Wojsk. Rozkazy M. S. Wojsk. unormują sprawę noszenia odznak pułkowych (podhalanie, dywizje pomorskie) i odznak kapelmistrzów w najbliższym czasie.

ES Hi Wolne posady

Orkiestra 39 pp. poszukuje na etat podoficera zawodowego:

1 klarnecistę (solistę),
1 skrzypka (solistę i dyrygenta),
1 wiolonczelistę (baryton),
1 kontrabasistę (bas 1-szy albo 2-gi),
1 pianistę.

Reflektuje się na siły pierwszorzędne.

Zgłoszenia przyjmuje ppor. kapelm. W. Sosnowiec, 39 pp. Jarosław.

Do orkiestry 21 pp. potrzebni są muzycy na etat podoficerów zawodowych:

1 zastępca kapelmistrza (muzykalny i inteligentny)
1 skrzypek dobry, 1 kornecista solista
1 tenorzysta, 1 klarnecista B solista.

Zgłoszenia do kap. 21 pp. Cytadela Warszawa.

Orkiestra 17 pp. poszukuje na etat podof. zaw. **dwuch skrzypków, jeden solista,** **jeden perkusista** grający na ksylofonie.

Zgłoszenie przyjmuje kapelmistrz Adam 17 pp. w Rzeszowie.

Do 51 p. p. kres. potrzebni są na etat podoficerów zawodowych:

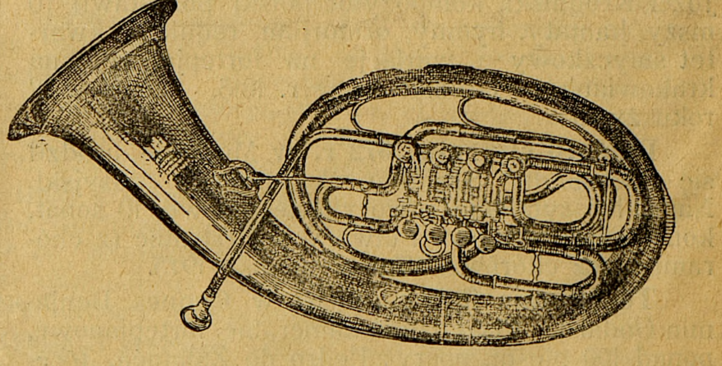
1 na tambourmajora, energiczny i dobry muzyk,
2 kornecistów pierwszych,
2 klarnecistów pierwszych,
1 barytonista (solista),
1 oboista lub saksofonista,
1 skrzypek pierwszy (grający na dętym instrumencie),
1 Kontrabas smyczkowy (grający na dętym instrumencie).

Również mogą być przyjęci kontraktowi, utrzymywani na koszt skarbu

Reflektujący winni posiadać warunki do przyjęcia w charakterze zawodowych lub kandydatów.

Podanie składać na ręce p. kapelmistrza 51 p. p. porucznika M. Tomeckiego w Brzeżanach, Małopolska Wschodnia.

Proszę o wskazanie mi bliższego adresu lub zapodanie, w której z orkiestr W. P. (etatowych i nieetatowych służą pp. Dobrowolski Mikołaj (pianista) i Klebański Ignacy, byli urzędnicy kontraktowi orkiestry 19 p. p. „O. L.“ pod adresem **J. Turek,** kapitan i referent muzyczny 19 p. p. „O. L.“ Lwów-Cytadela.



Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).